

Esercizio d'interpretazione  
sopra un sonetto di Dante

Tanto gentile e tanto onesta pare  
la donna mia, quand'ella altrui saluta,  
ch'ogne lingua deven, tremando, muta,  
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,  
benignamente d'umiltà vestuta,  
e par che sia una cosa venuta  
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sí piacente a chi la mira  
che dà per li occhi una dolcezza al core  
che 'ntender no la può chi no la prova;

e par che de la sua labbia si mova  
un spirito soave pien d'amore  
che va dicendo a l'anima: «Sospira».

Non parrebbe che ci fosse bisogno di giustificare la scelta dell'esemplare: considerato tipico della lirica di Dante, o piú esattamente della fase stilnovistica della sua lirica giovanile, e come tale mandato a memoria da ogni italiano mediocrementemente colto fin dai suoi anni liceali. Ora noi ambiremmo a che questo esercizio d'interpretazione cadesse specialmente sotto occhi liceali; sí che, entrando nella memoria, questa poesia vi s'imprimesse con un significato diverso da quello che di solito ritiene. Passa per il tipo di componimento linguisticamente limpido, che non richiede spiegazioni, che potrebbe «essere stato scritto leri»; e si può dire invece che non ci sia parola, almeno delle essenziali, che abbia mantenuto nella lingua moder-

na il valore dell'originale. Si pone dunque, anzitutto, un problema di esegesi letterale, anzi lessicale.

Che cosa dirà, al massimo, un commentatore? Che *labbia*, scomparso dalla lingua moderna, significa 'volto' conforme a un frequente uso dantesco (così *Inf.* VII 7, *l'infata labbia* di Pluto; XIV 67, *la miglior labbia* di Virgilio quando da Capaneo passa a Dante; XXV 21, il centauro Caco coperto di bisce fin dove *comincia nostra labbia*, cioè l'aspetto umano dell'essere biforme; *Purg.* XXIII 47, *la cangiata labbia* di Forese, specificata quindi in *faccia*); ma poiché dagli esempî risulta che la portata di *labbia* e quella di 'volto' non si ricoprono esattamente (più fisico il secondo, più morale il primo e perciò stesso fisicamente più esteso, come nel caso di Caco), poiché *labbia* si differenzia da *faccia*, concluderemo per '*fisionomia*' come traduzione meno imprecisa. Tradurre non significa infatti altro se non determinare il nuovo rapporto dei sinonimi e affini nella cultura rappresentata dalla nostra lingua, la nuova ripartizione, per dir così, in parole della realtà che si considera come oggettiva e costante. Notevole, intanto, in ordine alla caratteristica di Dante, o almeno di questa sua lirica, che la parola più materiale e fisica riferita alla donna si risolve nella sua relazione rispetto al soggetto: scompare il 'volto' e sottentra la 'fisionomia'.

E poi che dirà il commentatore? Potrà insistere diligentemente su fatti grammaticali, apparentemente minimi, ma che servono a situare l'italiano arcaico. Sul valore di pronomi impersonali che ha *altrui* (caso oggetto di *altri*); la cui vera funzione è di dare un oggetto a un verbo transitivo che rimane senza termine preciso, che diventa neutro, *salutare* come per esempio *camminare*. Sulla collocazione del pronome oggetto del v. 4, che precede il verbo da cui dipende l'infinito che lo regge, benché non si tratti di verbo servile e anzi ci sia di mezzo una preposizione: l'italiano moderno non può affermare una tale solidarietà dei due verbi (cioè interpenetrazione di azione) oltre casi come *non la possono guardare*. Sulla portata 'media' o 'deponente' di *si va*, azione riflessa sul soggetto, ormai smarrita nel fossile *se ne va*. Sull'assenza d'articolo (dopo la preposizione) innanzi a *cielo*, allora non meno

normale che innanzi a *terra*, comprensibile solo che si scriva *da Cielo in Terra*. Sulla collocazione dell'oggetto *miracol* (probabilmente, ma non inevitabilmente, singolare) fra la preposizione e il verbo reggente, ad affermare una solidarietà, affine alla già descritta, di oggetto e verbo nell'azione (in altro sonetto: *per mia lettera mandare*). Sull'obbligatorietà di *Mostrasi*, niente affatto permutabile con *si mostra*, poiché all'inizio di periodo (e primitivamente anche dopo *e, ma*) la particella non accentata può stare solo dopo il verbo: è la cosiddetta legge di Tobler e Mussafia, cioè un legame sintattico scoperto per l'antico francese dal primo, uno svizzero professore a Berlino, e verificato in antico italiano dal secondo, un dalmata che onorava la cultura italiana a Vienna. Sul vero significato del *che* ad apertura del v. 11, il quale non è affatto una congiunzione ('una dolcezza tale che...'), bensì — oggi sarebbe un anacoluto da estirpare nella scuola elementare — un pronome relativo, con un pleonastico *la* (né mancano gli esempî paralleli, in Dante stesso a tacere dei contemporanei: in *Inf.* v 69, «ombre... / ch'amor di nostra vita dipartille»; nella canzone *Poscia ch'Amor*, «cosa / che lo 'ntelletto cieco non la vede»). Sopra la regolarità di *un* innanzi a *spirito*, come spesso in Dante, e ci sono esempî analoghi nel soavissimo Petrarca (vorrà dire che non sempre l'*s* detta impura postulava l'intervento d'una vocale, *ispirito*, da cui scenderebbe inevitabilmente l'articolo *uno*; ma vuol dire soprattutto che non bisogna misurare la cosiddetta eufonia su un gusto soggettivo e arbitrario o su una tradizione ristretta). Con questi appunti pedanteschi, che frattanto servono a storicizzare la lingua (altro che armonia naturale della lingua!), è da ritenere terminato il compito del commentatore ordinario. Ora comincia il più importante.

Ben tre vocaboli del primo verso stanno in tutt'altra accezione da quella della lingua contemporanea. *Gentile* è 'nobile', termine insomma tecnico del linguaggio cortese; *onestà*, naturalmente latinismo, e un suo sinonimo, nel senso però del decoro esterno (si ricordi l'*onestade* di Virgilio compromessa dalla fretta); più importante, essenziale anzi, determinare che *pare* non vale già 'sembra', e



neppure soltanto 'appare', ma 'appare evidentemente, è o si manifesta nella sua evidenza'. Questo valore di *pare*, parola-chiave, ricompare nella seconda quartina e nella seconda terzina, cioè, in posizione strategica, in ognuno dei periodi di cui si compone il discorso del sonetto<sup>1</sup>. Sembra assente dalla prima terzina, ma solo perché essa si inizia con l'equivalente *Mostrasi*, il quale riprende l'ultima parola della seconda quartina: non si scordi che il sonetto è una strofe di canzone, in cui le quartine sono i piedi della fronte, le terzine le volte della sirma; e concluderemo che un tal collegamento tra fronte e sirma è quello medesimo che s'incontra con tanta frequenza tra le strofi della canzone arcaica (*coblas capfinidas* in provenzale), mettiamo la celeberrima *Al cor gentil* del Guinizzelli. Questo ci ha permesso di metter la mano sul concetto strutturalmente capitale del componimento. Proseguendo, s'avrà minor occasione di scoperte. Ma è opportuno segnare che *donna* ha esclusivamente il suo significato primitivo di 'signora (del cuore)', è insomma un termine con desinenza femminile puramente grammaticale, in cui il genere non segna opposizione (si pensa alla poesia portoghese del tempo, dove si può apostrofare col maschile *senhor* l'amata, si pensa al provenzale *midons*); per 'donna' la prosa-commento della *Vita Nuova* usa, in opposizione ad *angeli*, *femmina*. Ma a proposito: non bisogna attribuire a codesta prosa sopraggiunta un soverchio valore esegetico nella direzione che c'interessa: si rischierebbe di riferire (come 'discreta') l'*onesta* del sonetto alla «dolcezza onesta e soave» ricevuta in cuore dai contemplanti, o addirittura all'*onestade* dell'intimidito guardatore, mentre a rovescio queste ne sono una conseguenza. E così non bisogna limitare la portata del v. 6 con la glossa «nulla gloria mostrando di ciò ch'ella veda e udia», che invece ne riceve luce come corollario: quell'*umiltà*, confermata dal *benignamente*, è al modo cortese l'opposto della crudeltà e fierezza della insensibile, è la benevolenza. La me-

<sup>1</sup> Seppure attenuata, quest'accezione di *par che* (qui didascalicamente un po' caricata) permane in Petrarca (LXIV: «Ché gentil pianta in arido terreno Par che si disconvenga, et però lieta Naturalmente quindi si diparte»).

tafora della veste, così frequente in Dante e nello Stil Novo, ci riporta a quella manifestazione visibile d'un sentimento e d'una qualità che s'è vista concentrata nella parola *pare*. Anche *cosa* sta in una rete di rapporti tutta diversa dalla moderna: oggi una cosa è sotto il livello ontologico della persona (una donna può diventare per abnegazione la cosa dell'amante, strumento, oggetto senz'autonomia<sup>1</sup>), qui *cosa* è più largamente un essere in quanto, precisamente, causa di sensazioni e impressioni. Qui l'effetto è un *miracol*, glossato dalla prosa come *maraviglia*; e ciò sarebbe equivoco, una volta di più, se non s'aggiungesse una benedizione al Signore, «che sí mirabilmente sae adoperare» (cioè la prosa riceve luce dalla poesia, non viceversa). «Questo sonetto è sí piano ad intendere», aggiunge il commento stesso, e le terzine descrivono il processo della fisica amorosa in termini tanto ordinari, che poco rimane da aggiungere; ma sempre qualcosa. *Piacente* (che del resto è l'occitanico *plazen*) non significa la semplice gradevolezza soggettiva per il contemplante: come tutto insiste sulla manifestazione delle qualità, sui rapporti delle sostanze, da un punto di vista dinamico e non statico (e per esempio si ha non 'volto' ma 'fisionomia'), così *piacente* allude a un attributo oggettivo in quanto si palesa, 'fornita di bellezza', 'determinante l'effetto che la bellezza necessariamente produce'. Non per nulla *piacere* significa nel linguaggio stilnovistico 'bellezza', addirittura 'bel volto', e la prosa stessa dichiara: «ella si mostrava sí gentile e sí piena di tutti li piaceri». Il tema del v. 11 r, circa l'incommunicabilità dell'esperienza, si ritroverà fin sull'inizio del *Paradiso*:

Trasumanar significar *per verba*  
non si poria: però l'esempio basti  
a cui esperienza grazia serba.

<sup>1</sup> Per esempio in Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*): «cette bonne fille [...] qui fut si bien ta chose» (Esther, di Lucien de Rubempré); «il en avait fait sa chose» (Vautrin, di Lucien). L'accezione naturalistica può aversi anche in altra specificazione: «Le train s'éloigna, et je la vis, petite chose résignée, évoluer à travers les gros colis vers la sortie de la gare» (Barrès, *Le jardin de Bérénice*, citato dal Lanson).



Impossibile trascrivere, come puntualmente tecnico, il tipico *spirito*, ipostasi d'un'attività vitale. Infine una precisazione su *va dicendo*: una simile perifrasi oggi ha una portata nettamente iterativa, non può riferirsi che a un'azione ripetuta e ripresa; nella lingua antica essa si oppone naturalmente al verbo semplice in quanto questo rappresenta un'azione assolutamente istantanea (sia cioè, secondo la terminologia relativa alla categoria dell'aspetto verbale, tanto importante per la grammatica greca e slava, perfettivo), ma allude a una durata così generica (aspetto imperfettivo) che oggi, sfuggita la sfumatura, essa si assorbe nel verbo semplice. Qualche esempio nel canzoniere dantesco. In *Movi, ballata, senza gir tardando*, rivolto alla lirica stessa (la dubbia *In abito*), si ha qualcosa come un «tardare» durativo, un 'indugiare'. In *Non v'accorgete voi d'un che si smore / e va piangendo*, inizio d'un sonetto più probabilmente di Cino che di Dante, la perifrasi vale quasi 'non cessa di piangere'. Nell'inizio d'un sonetto certo: *O dolci rime che parlando andate*; e anche alla canzone *Amor, da che convien* è detto: *va' dicendo*. Così una poesia ipostatizzata come uno *spirito*, ch'è un'affine personificazione, più che 'dire' e 'parlare' momentaneamente, 'esprimono', infatti, nella loro continua e non fisica attività.

Riassumendo in uno schema di parafrasi la nostra esposizione, si ottiene press'a poco:

«Tale è l'evidenza della nobiltà e del decoro di colei ch'è mia signora, nel suo salutare, che ogni lingua trema tanto da ammutolirne, e gli occhi non osano guardarla. Essa procede, mentre sente le parole di lode, esternamente atteggiata alla sua interna benevolenza, e si fa evidente la sua natura di essere venuto di cielo in terra per rappresentare in concreto la potenza divina. Questa rappresentazione è, per chi la contempla, così carica di bellezza che per il canale degli occhi entra in cuore una dolcezza conoscibile solo per diretta esperienza. E dalla sua fisionomia muove, oggettivata e fatta visibile, una soave ispirazione amorosa che non fa se non suggerire all'anima di sospirare».

Non occorre dire che una simile parafrasi è puramente

semantica, e in questa equivalenza semantica calca i nessi e i rapporti logici. È una specie di filigrana da intercalare dietro al testo quale risiede nella nostra memoria (con gratitudine verso chi ce lo mise) per correggere con la minor violenza possibile un'involontaria interpretazione conforme al sistema attuale della lingua. La «traduzione» che si ottiene – e i filosofi osservano giustamente che ogni testo (anzi, si corregga, ogni opera di ogni arte) va inevitabilmente tradotto – parrà certo insufficiente, anzi deformante, in quanto tiene conto solo dei valori strumentali della lingua, non di quelli propriamente espressivi; e perciò squilibra la poesia, la logicizza, né il residuo è molto significante. Vero è, intanto, che al riconoscimento oggettivo dei valori espressivi non si può giungere se non dopo sgombrato il terreno dell'ignoranza dei valori strumentali (chi meglio del filologo riconosce la portata negativa della propria operazione esegetica?); mentre una lettura vaga e ineffabile di testo così razionalmente preciso rischia di aggiungergli un alone d'incanto spurio, e si può ormai dire senz'altro che sopravvaluta il sonetto nel quadro generale della produzione lirica di Dante. Resterà da ricostruire mentalmente coi nuovi elementi semantici il fascino del sonetto. Ma perciò occorrerà averlo definito fin da prima della nuovamente tentata interpretazione. Si dirà probabilmente: valori fonici; precisando magari che si tratta di valori fonici puri, cioè manifestamente estranei alla risonanza, sempre insomma culturale, dei vocaboli come vocaboli (conforme all'estetismo parnassiano, dannunziano, rilkiano ecc.: piacere della parola-oggetto). Ma che senso avrebbe qui (qui, perché qualche senso l'avrebbe se ricavata da un testo di Luzi o di Gatto) una mera partitura sonora nella quale, per esempio, si sottolineassero le vocali toniche logicamente più eminenti (da almeno due a quattro per verso), subordinando loro gli elementi restanti? Da questo tentativo potrebbe emergere solo un risultato importante, verificabile però non più in sede «sonora» che in sede «semantica»: che l'espressione fa a meno d'ogni intenzione e tensione d'espressività, al contrario di quanto avviene per esempio nella poesia in largo senso «petrosa» dello stesso Dante e in



uno dei toni dominanti della *Commedia*. Per questo verso la nostra «traduzione» non detrae né aggiunge nulla: in quanto, normalità rispetto alla lingua media d'oggi, normalità rispetto alla lingua media della fine del Duecento, l'equilibrio dell'energia semantica non risulta affatto spostato. La nostra deformazione anacronistica lasciava tuttavia immutato e illeso un aspetto essenziale della poesia. Inoltre, come s'è implicitamente accennato, l'immaginata partitura sonora sarebbe assolutamente inconcepibile fuori del ritmo: e qui è certo che l'endecasillabo è molto piú lento (s'invochi, se si vuole, la metafora di «largo» o «andante») per esempio dell'endecasillabo della *Commedia*, e che frequente è la presenza di tre forti accenti logici (particolarmente tipici i vv. 1, 4, 6 e piú altri) o addirittura d'incisi (3) e di sostantivi analiticamente seriatì (8, 10), a complicare e frenare il movimento del verso. Ma ciò val poi quanto dire, semplicemente, che gli enunciati mitico-razionali diventano oggetto di una calma, agiata, assorta contemplazione.

Si può indicare come si deve leggere il sonetto, ma si può anche indicare come non si deve leggere. Interpretarlo con anacronismi lessicali è molto meno grave che giustapporre al testo, mentalmente, una figurazione visiva. Ciò accade almeno dai Rossetti *junior* e dal suo preraphaelitismo in giù; e la beatrice non è certo identificata plasticamente con la robusta struttura delle femmine giottesche (o dei maggiori scultori pisani), le divinità telluriche di cui discorre un po' enfaticamente Emilio Cecchi, e neppure coi moduli di Cimabue (spiritualmente il meno remoto dai simboli di Dante) o della pittura senese, bensì con gli squisiti, esili, esangui schemi d'un Botticelli: cronologicamente il preraphaelitismo non va troppo per il sottile, quasi che poi Raffaello non rappresentasse a sua volta il culmine d'una lunga aspirazione alla bellezza oggettiva. La beatrice è piú o meno consciamente tradotta (e questa sí è una traduzione pericolosa) in una «gelida virgo preraphaelita», liliata, nivea e longilinea. Il fatto è che, non che questa, balordamente estetizzante, qualunque visualizzazione è estranea alla figurazione dantesca. Il problema espressivo di Dante non è affatto quello di rap-

presentare uno spettacolo, bensì di enunciare, quasi teoreticamente, un'incarnazione di cose celesti e di descrivere l'effetto necessario sullo spettatore. A Dante, qui, non interessa punto un visibile, ma, ch'è tutt'altra cosa, una visibilità. Non si preoccupa di sensazioni, ma di metafisica amorosa e di psicologia generale. Sarà bene su questa linea di tradizione ontologica, che è poi quella dei veri amanti, il Magalotti, quando, a quattro secoli di distanza, canterà platonicamente la donna immaginaria; quasi preludendo alla donna del canto leopardiano. Ma cessiamo questi richiami un po' svagati e torniamo al testo. Dove si vede la donna? Un solo cenno è nel suo non perturbato andare: *Ella si va...* Tuttavia anche questo cenno è in una situazione strategicamente ben riparata. Gli va innanzi il primo *pare*, allusivo all'evidenziazione della donna, e la descrizione dell'effetto fisico in altrui. Il cenno stesso è subito corretto, nel verso successivo, dall'affermazione della corrispondenza di esterno a interno; segue il secondo *par*, segue *mostrare*. E le terzine, la prima incardinata sulla ripresa *Mostrasi*, la seconda sull'ultimo *par*, sono esclusivamente dedicate agli effetti sullo spettatore. Piú oggettivo per un verso e per un altro piú soggettivo o addirittura piú fenomenico della mentalità moderna, in una parola piú speculativo: è lecito riassumere in questa qualificazione la *chiquenaude* (in senso pascaliano) che conviene imprimere alla mente di chi studia il sonetto della *Vita Nuova* per deviarla dall'usuale manomissione delle scuole.

[Da «L'Immagine», fascicolo 5, novembre-dicembre 1947].

*Postilla 1975.*

Rileggendo questo antico scritto a tanta distanza di tempo, l'autore stima che i «valori fonici» del sonetto potrebbero essere concretamente indagati, senza che ciò implichi una palinodia, anzi col risultato di corroborare la tesi dell'equilibrio e della *medietas* tonale. Si ricavano norme salde e altre gradatamente maggioritarie, conforme certo a una spontaneità di